

Բոհեմ. Փարիզ և Երևան. գուգահեռներ

Պոետներ և հեղափոխականներ

Ամերիկյան փիլիսոփա Ռիչարդ Ռոբրտին համարում է, որ նոր ժամանակների հիմնական գործող անձինք պոետը և ուստոպիստ հեղափոխականն են: Ըստ նրա՝ «լիբերալ հասարակության իդեալները կարող են իրագործվել համոզելու միջոցով, այլ ոչ թե պարտադրելու, բարեփոխումների, այլ ոչ թե հեղափոխական ճանապարհով...: Դա նշանակում է, որ իդեալական լիբերալ հասարակությունը չունի այլ նպատակ, քան ազատությունը...: Այն նպատակաուղղված է դարձնել պոետների և հեղափոխականների կյանքը ավելի հեշտ, ուշադիր հետևելով, որ, նրանք էլ իրենց կողմից, կոժվարացնեն ուրիշների կյանքը միայն բառերով, բայց, ոչ թե գործերով: Այդ հասարակության հերոսները ուժեղ պոետն¹ է և հեղափոխականը, որովհետև այն ընդունում է իրեն այնպես ինչպես կա, այն բարոյականությամբ ինչ ունի, ընդունում այն լեզուն, որով խոսում է, և ոչ այն պատճառով, որ դրանով իսկ մերձենում է Աստծո կամքին կամ մարդու բնությանը, այլ որովհետև անցյալի որոշ պոետներ և հեղափոխականներ խոսել են այնպես, ինչպես խոսել են նրանք»²: Այստեղից պարզ է պոետի և հեղափոխականի նշանակությունը հասարակության համար. նրանք ստեղծում են ինքնությունը, հեղաշրջում բարոյականությունը և լեզուն, քանի որ քաղաքական հեղափոխությունը այն անել չի կարող, չի կարող ստեղծել կյանքի նոր ձևեր: Մյուս կողմից՝ կյանքի նոր ձևերը հայտնվում են միայն քաղաքական հեղափոխությունից հետո: Սա ակնհայտ դրույթ չէ, բայց՝ հավանական:

Ռ. Ռոբրտի նշած «ուժեղ պոետը և հեղափոխականը» եվրոպական հասարակական բեմահարթակում հայտնվում են 19-րդ դարի 30-ականներին: Արվեստում այն նշանակում էր «արվեստը արվեստի համար» կոնցեպցիայի բյուրեղացում³, որի կրողը արտիստական բոհեմն էր, և նրան գուգահեռ «հեղափոխական բոհեմի» ձևավորումը, որի կարգախոսը կարելի է համարել «հեղափոխություն հեղափոխության համար»: Վերջին տիպը միանգամայն տարբերվում էր հեղափոխականի այն տեսակից, որը հեղափոխական կուսակցության անդամ էր, ռացիոնալացված հեղափոխականը: Վալտեր Բենյամինը այս իրադրությունը ներկայացնում է հետևյալ կերպ. «Մարքսը շարունակում է իր պրոֆեսիոնալ հեղափոխականների նկարագրությունը հետևյալ կերպ. «Նրանք չունեն այլ նպատակ, քան գործող ռեժիմի տապալումը, և նրանք խորապես առհամարում են իրենց դասակարգային շահերին տեսականորեն գիտակ բանվորներին: Այսպիսով նրանց չարությունը ոչ թե պրոլետարական է, այլ պլեբեյական և ուղղված է «սև զգեստների», այն շատ ու քիչ կրթված մարդկանց, որոնք ներկայացնում են հեղափոխական շարժման այդ մասը, բայց որոնցից նրանք երբեք չեն կարող լինել բոլորովին անկախ, քանզի չեն կարող անկախ լինել կուսակցության պաշտոնական ներկայացուցիչներից»: Բողլերի քաղաքական ինտուիցիան հեռու չէր

¹ Արտահայտությունը հղում է Հարոլդ Բլումի կոնցեպցիային, որը առանձնացնում էր «ուժեղ պոետներին» և «էպիգոններին»: Ակնհայտ է Թովմաս Կունի «նորմալ գիտության» և «գիտական հեղափոխության» տեսության հետ գուգահեռները:

² **Рорти Р.** Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 91-92.

³ Շագումի վերլուծությունը տես՝ Пьер Бурдьё. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного/ НЛО, 2003, № 60

այդ պրոֆեսիոնալ հեղափոխականների ինտուիցիայից... Հնարավոր է, որ նա կրկնէր ֆլորենտյան դարձվածքը. «Ողջ քաղաքականությունից միայն մի բանն էմ ընկալում իբրև սեփականը՝ ապստամբությունը»⁴:

1845 թ. դեռևս անհայտ գրող Անրի Մյուրժեն /1821-1861/ «Կորսար» բուլվարային թերթում սկսում է տպագրել «Տեսարաններ բոհեմի կյանքից» վեպը⁵: Կես դար անց Ջակոմո Պուչինին այն վերածում է օպերայի: Այսպես այդ բառը սկսում է լայն տարածում գտնել: Ի՞նչ էր բոհեմը Մյուրժեի համար. «Այն ստաժավորում է գեղարվեստական միջավայրում: Այն նախադուռ է Ակադեմիա, հիվանդանոց կամ դիահերձարան... այն կա և կարող է լինել միայն Փարիզում... Նրա մասին ոչինչ չգիտեն աշխարհի բոլոր պուրիտանները, այն փնտվում են արվեստից պուրիտանները և վիրավորում են նախանձ միջակությունները, որոնց չի հերիքում ստի և գրպարտության ճշոցները, որպեսզի խլացնեն նրանց ձայնը և անունը, ովքեր անցնում են այդ քավարանով դեպի փառքը, լծելով խիզախությունը իրենց տաղանդի կառքին»⁶: Նկատենք, որ բոհեմը հազվադեպ է հանդիսանում Ակադեմիայի նախադուռ, չնայած այստեղ է ծնվել իմպրեսիոնիզմը, դեկադանսը և սիմվոլիզմը, ավելի հաճախ այն կարճ ճանապարհ էր դեպի չքավորություն և գերեզման:

Տլաներ

Անրի Մյուրժեի հերոսները պոետներ, նկարիչներ և լրագրողներ են, նկարագրված ռոմանտիկական ոգով: Կ. Մարքսի վկայությունը բոհեմի մասին առավել արժեքավոր պետք է համարել Մյուրժեի վկայությունից, քանզի զուրկ են ռոմանտիկական իդեալականացումից: Եվ Մյուրժեի ու Մարքսի միջև անդունդը անանցանելի չէ. Մյուրժեի, դեռ պատանեկական ժամանակներից, մերձավոր բարեկամ էր Էժեն Պոտիեն, բանվոր-բանաստեղծ, «Ինտերնացիոնալի» բառերի հեղինակը: Կ. Մարքսը գրում է. «Թափառաշրջիկներ, նախկին զինվորականներ, բանտից ազատված քրեականներ, փախստական տաժանակիրներ, խաբեբաներ, ֆիզյարներ, լացարոտիներ, գրպանահատներ, ֆոկուսնիկներ, խաղամուլներ, կավատներ, հասարակաց տների սեփականատերեր, բեռնակիրներ, գրչակներ, շարմանկա նվագողներ, քրջի առևտրականներ, դանակ-մկրատ սրողներ, կլայեկագործներ, մուրացկաններ, մի խոսքով անորոշ, բազմատեսակ, թափառող զանգված, որին ֆրանսիացիները անվանում են բոհեմա»: Ինչո՞ւ Կ. Մարքսի և Ա. Մյուրժեի սահմանումները տարբերվում են: Կ. Մարքսի ցուցակում չկան Ա. Մյուրժեի պերսոնաժները՝ պոետը, նկարիչը, լրագրողը: Բայց Մարքսի նկարագրությունը բաց է նրա համար բոհեմայի «անորոշ, բազմատեսակ, թափառող» բնութագիրը ավելի էական են, քան կոնկրետ ներկայացուցիչների թվարկումը: Լինել փողոցի մարդ, ամբոխի մարդ բոհեմական է դարձնում ցանկացած դասակարգի ներկայացուցիչ⁷:

⁴ Waltere Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism (London: Verso, 1983), p.12. Ըստ Գայտրի Չակրավորտի Սպիվակ. Могут ли угнетенные говорить?/ Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия.СПб. – ХЦГИ. 2001. С.652.

⁵ Երկրորդ մասը դուրս եկավ 1848 թ.՝ հեղափոխական օրերին:

⁶ Анри Мюрже/ <http://www.peoples.ru/love/murger-lucile/>

⁷ Ըստ՝ О.Аронсон.Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд "Прагматика культуры", 2002, с. 22

Կ. Մարքսի այս առանցքային գաղափարի վրա է հիմնվում Վ. Բենյամինը իր «Փարիզ. 19-րդ դարի մայրաքաղաքի» հինգերորդ գլխում՝ «Բողիեր, կամ փարիզյան փողոցներ»։ Վ. Բենյամինը վարպետորեն համադրում է իր ամենասիրելի փիլիսոփային՝ Մարքսին իր ամենասիրելի բանաստեղծի՝ Բողիերի հետ։ Երկրորդից նա վերցնում է «Ֆլաների»՝ փողոցի մարդու, թափառողի կերպարը։ Նա գրում է. «Բողիերի ... հայացքը ֆլաների հայացք է, որի կենսաձևը դեռն պատում է մեզապոլիսի ապագա բնակչի գորշ գոյությունը հաշտեցնող լուսապսակով։

Ֆլաները դեռևս կանգնած է և մեզապոլիսի, և բուրժուական դասակարգի շեմին։ Ոչ մեկը, և ոչ մյուսը դեռ չեն հաղթահարել նրան։ Ոչ այնտեղ, ոչ այստեղ նա իրեն տանը չի զգում։ Նա ապաստարան գտնում է ամբոխի մեջ։ Ամբոխի դիմագծի մասին առաջին դատողությունները գտնում ենք Էնգլսի և Պոլի մոտ։ Ամբոխը քող է, որ հետևից քաղաքային միջավայրը որպես ֆանտասմագորիա աչքով է անում ֆլաներին։ Ամբոխ ներկայացնում է քաղաքը մերթ որպես պեյզաժ, մերթ որպես բնակարան։ ...

Ֆլաների կերպարանքով շուկա է դուրս գալիս մտավորականը։ Ինչպես իրեն է թվում նրան նայելու, բայց իրապես արդեն նրա համար, որ գնորդ գտնի։ Այս անցումային փուլում, երբ նա դեռ մեցենատ ունի, բայց արդեն սկսում է յուրացնել շուկան, նա հանդես է գալիս որպես բռնեմա։ Նրա տնտեսական վիճակի անորոշությանը համապատասխանում է նրա քաղաքական գործառույթի անորոշությանը»⁸։

Բայց Մարքսի համար ֆլաները դեռևս բռնեմա չէ և միայն դավիդի դառնալն է նրան բռնեմա դարձնում։ Վ. Բենյամինը գրում է. «Առավել հստակ այն իրեն դրսևորում է պրոֆեսիոնալ դավադիրների գործունեության մեջ, որոնք բոլորը պատկանում են բռնեմային։ Նախապես դավադիրների գործունեության առաջին ոլորտը բնակն էր, ապա մանր բուրժուազիան, երբեմն՝ պրոլետարիատը։ Բայց այդ խավը պրոլետարիատի իսկական առաջնորդների մեջ տեսնում է իր հակառակորդներին։ «Կոմունիստական մանիֆեստը» նշանակում է նրանց քաղաքական գոյության վերջը։ Բողիերի պոեզիան իր ուժը վերցնում է այդ շերտի խռովարարական պաթոսից։ Նա բռնում է ասոցիալ տարրերի կողմը»⁹։

Երբ ծագում են գաղտնի պրոլետարական կազմակերպություններ, նրա անդամների համար աշխատանքը դադարում է դառնալ նրանց հիմնական պահանջումը։ Ժամանակ առ ժամանակ նրանք դառնում են դավադիրներ։ Աշխատանքը դառնում է կոնսպիրացիայի ձև, իսկ դավադրությունը՝ հիմնական կենսաձև։ Վ. Բենյամինին, ի տարբերություն Կ. Մարքսի հետաքրքրում է, ոչ միայն «արտաքին», այլ նաև «ներքին» դավադրությունը իշխող կարգի դեմ, որը նա գտնում է Բողիերի մոտ։

Կ. Մարքսի վերլուծությանը խանգարում է այն, որ նա անմիջականորեն կապված էր բռնեմի հետ, ինքը բռնեմ էր։ Եվրոպական թափառաշրջիկ, անփող լրագրող, կրքոտ հեղափոխական, որը իր մեջ դեռ կրում է բարիկադների ռոմանտիկան։ Կ. Մարքսը վերլուծելով 1848 թ. հեղափոխությունը, փորձում է գտնել օրինաչափությունը, որը նրա համար դասակարգային պայքարն է։ Բայց բռնեման պատահականություն է, որը քայքայում է տեսության ամրակուռ կառույցը։ Դավադիր

⁸ Ըստ՝ Вальтер Беньямин. Париж, столица девятнадцатого столетия.

/http://photounion.by/klinamen/dunaev-ben2.html/

⁹ Вальтер Беньямин. Париж, столица девятнадцатого столетия.

/http://photounion.by/klinamen/dunaev-ben2.html/

կազմակերպությանը անդամագրվում են պատահականորեն, իսկ Կ. Մարքսը ցանկանում էր, որ իր հեղափոխական կազմակերպությանը անդամ դառնան գիտակցաբար, և, որ հեղափոխական պայքարը կախված չլինի պատահականությունից: Մարքսը ցանկանում է Պատմությունը վերածել աստվածաբանության:

Ընդիմանալով բոհեմական դավադրականությանը Կ. Մարքսը և նրա հետնորդները հույս ունեին վերափոխել պրոլետարական բոհեման երկու ուղղությամբ. կազմակերպված ինչպես բուրժուազիա և գիտակից՝ ինչպես արիստոկրատիան: 1848-ը Եվրոպայի համար այն դասը եղավ, որ դավադիր սոցիալիզմը՝ բլանկիզմը աստիճանաբար տեղը զիջեց ավելի կազմակերպված, ուրեմն՝ բյուրոկրատացված հեղափոխականությանը:

Կ. Մարքսը նշում է, որ Լուի Բոնապարտին իշխանություն է բերել բոհեման, բոհեմայի մի կարևոր մասը, որ Լուի Բոնապարտը ինքը քրեական-յուրաքանչյուր բոհեմայի անդամ է: Հաջորդ աշխատանքում՝ «Դասակարգային պայքարը Ֆրանսիայում 1848 թ-ից 1850 թ» նա այլևս չի համարում բոհեման հիմնական քաղաքական ուժ: Բայց նա հիշատակում է իշխանությունների ընդունած երեք օրենքները՝ անորակ գինու վաճառքը արգելող օրենքը, «ակումբները արգելող օրենքը» և «մամուլի օրենքը», որոնք ըստ նրա, հեղափոխականացրեցին զանգվածներին:

Ակումբը, պանդոկը և խմբագրությունը. ահա որտեղ կարելի է գտնել բոհեմային. դրանք նրա հետերոտոպիան են: Այս վայրերում տեղի է ունենում երևակայական հեղափոխություն, որտեղ հարբած գիտակցությունը ծնում է ազատությունը ոչ թե որպես վերացական նպատակ, այլ որպես խաբկանք, որն ավելի շոշափելի է քան իրերի աշխարհը: Վերջինս դառնում է անմատչելի և անիրական: Բողոք. «Որպեսզի չլինենք ստրուկներ, որոնց տանջում է ժամանակն է, հարբեք, հարբեք անընդհատ»: Մեկ այլ տեղում՝ «Գինի, քո գովքն եմ անում: Դու չքավորի հպարտությունն ես»: Տարդը նշում է «ամբոխների հակումը ջարդված ապակիների, աղմուկի, երեխայական ավերածությանը: Դա հարբեցողի և ամբոխի ընդհանրության բազմաթիվ ընդհանուր գծերից են, հարբեցողի, որը համար մեծագույն հաճույքը, շիշը դատարկելուց հետո այն կոտրելն է»¹⁰: Հարբեցողի գիտակցությունում ոչ միայն «երևակայական հեղափոխություն» է տեղի ունենում, այլ նաև բոլորը դառնում են «հերոս» և «հանճար»: Գինին մերձեցնում է, թույլ տալով դավադրական խմբակ կազմել պատահական մարդկանց, իսկ ապա դառնում կոնսպիրացիայի միջոց՝ «պարզապես խմում ենք»:

Բոհեմայի համար մյուս կարևոր տեղը ակումբներն են, որոնք ըստ Մարքսի «հեղափոխական պրոլետարիատի հավաքակալայաններն էին, նրա կոնսպիրատիվ բնակարանները»: Պրոլետարիատին վոնդելով ակումբներից, բուրժուազիան նրանց վերածում է բանվորների: Բոհեմայի վրա այդ օրենքը հակառակ ազդեցություն ուներ. նա ամրապնդվում էր իր հակաբուրժուական տրամադրություններում, հեռացնում ձևավորվող սպառողական հասարակությունից, նրան դրդում ավելի խորը թաքնվել:

Մամուլի օրենքը պարտադրում էր, այլ սահմանափակությունների կողքին, ստորագրել լրագրային ամեն մի հոդվածը: Մարքսը գրում է. «Քանի դեռ մամուլը անանուն էր, այն հանդիսանում էր լայն և անանուն հասարակական կարծիքի օրգանն էր, երրորդ իշխանությունը պետությունում: Ստորագրված հոդվածներ դարձնում են օրաթերթը շատ թե քիչ հայտնի անձերի գրական

¹⁰ Ըստ՝ Օ.Аронсон.Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). - М.: Фонд "Прагматика культуры", 2002, с. 25

ստեղծագործությունների ժողովածու: Ամեն մի ստորագրված հոդված ընկնում է միջև լրագրային հայտարարության մակարդակի: Մինչև հիմա թերթը շրջանառվում էր պես հասարակական կարծիքի թղթե դրամանիշեր, այժմ նրանք վերածվել են շատ թե քիչ սուղ վեքսելների, որոնց բարորակությունը և ընդունելությունը կախված էր որ միայն վեքսելատիրոջից, այլ նաև ինդոսանտի վարկից»: Այս օրենքը, ըստ Կ. Մարքսի, գրագետին դարձնում է սովորական բուրժուա¹¹:

Բռնեման չի ներգծվում բուրժուական սոցալականում՝ ընտանիք, ժողովուրդ, պետություն, հասարակություն: Լինելով միայնակ, նրան ձգում է ամբոխը, նրա գաղտնի ցանկությունը՝ հեղափոխությունն է, նրա ամենաարդյունավետ գործողությունը՝ խաբկանքային կերպար ստեղծելը:

Բուրժուական քաղաքը ստեղծում է «հավերժական» արժեքներ, որոնք մարդկանց անդառնալի կապում են նրան՝ փողը, ապրանքները, սպառումը: Ո՞վ է հրաժարվում այդ արժեքներից. մի կողմից լյուսպենները, թափառաշրջիկները, գողերը, մյուս կողմից՝ հեղափոխական դավադիրները: Կամ՝ բռնեմական նկարիչները և պոետները:

Երևանյան բռնեմը

90-ականների հայկական գրականության մեջ անշուշտ առկա են զուգահեռները բողևերյան Փարիզի, բողևերյան ֆլաների գաղափարի հետ: Պատճառն այն է, որ հայաստանցի գրողը ևս գտնվում էր անցումային ժամանակաշրջանում: Արմեն Շեկոյանը լավագույն պատմվածքներից է «Մեռյալը»¹²: Պատմվածքը սկսում է հետևյալ բառերով «Ես ամենուր եմ, ավելի ճիշտ՝ գրեթե ամենուր եմ, իսկ ավելի ճիշտ՝ փորձում եմ լինել ամենուր...»¹³: իսկ դա «Աստծո հետ ոտք զցելուն մի բան է»: Ի՞նչ է հերոսի համար «ամենուրը». «...նախ ճանապարհվում եմ Գրողների միություն, այնուհետև՝ Վիլյոյի տպարան, այնուհետև՝ Գարուն», էնտեղից՝ Սուրբ Սարգիս, էնտեղից՝ Նիկոլի խմբագրություն, էնտեղից՝ Վարուժի արվեստանոց, էնտեղից՝ Վահեի դեղատուն, էնտեղից՝ Նորոյի կլորները, էնտեղից՝ հիմնադրամ, էնտեղից՝ «Պապլավոկ», էնտեղից՝ «Այբ-Ֆե» և վերջում, ինչպես միշտ, իմ մանկության ընկեր և իմ համադասարանցի Սաքոյի շուրջօրյա խանութը, ու ամեն օր էր պես ինձ ու բոլորին համոզելով՝ սպառում եմ մեռյալիս հույժ կարճատև օրը...»¹⁴:

Բողևերը հայերեն թարգմանվել է անցյալ դարասկզբին, հիմնականում Տերյանի կողմից, հետո այն ընդհատվել է, ստալինիզմը չէր ընդունում բռնեման, և նրա նկատմամբ հետաքրքրությունը, մասնավորապես՝ Հայաստանում, աճել է 1970-ականներից ի վեր: Համընկնումը պատահական չի թվում:

19-րդ դարի կեսերի բռնեմին նախորդել է «ֆիլիստերների պետությունը»: «Ֆիլիստերը»՝ քաղքենին, ըստ Կ. Մարքսի «աշխարհի տերն է». «Իհարկե, ֆիլիստերը աշխարհի տերն է միայն այն իմաստով, որ ֆիլիստերներով, նրանց հասարակությամբ, լիքն է աշխարհը, ինչպես դիակն է լիքը որդերով»: Ֆիլիստերը ցանկանում է «ապրել և բազմանալ»: Բայց ֆիլիստերների հակառակորդները հասել են փոխըմբռնման, իսկ «արդյունաբերության և առևտրի, սեփականության համակարգը և մարդկանց շահագործումը ...բերում են հասարակության

¹¹ Նույն տեղում, էջ 27

¹² Ա. Շեկոյան. Մետաքսի ճանապարհը, Եր., 2004 թ.

¹³ Անդ՝ էջ 343

¹⁴ Անդ՝ էջ 348

պատակտմանը, որը հին համակարգը բուժել չի կարող, որովհետև այն ընդհանրապես չի բուժում և չի ստեղծում, այլ միայն ապրում է և զվարճանում»¹⁵:

Հայաստանում ևս բռնեմային նախորդել է «երևանյան քաղքենու հայտնվելը»: Այդ քաղքենին առանձնահատուկ էր, □սոցիալիստական□, պայմանավորված քաղաքական և տնտեսական յուրահատուկ հարաբերություններով: Ինչպես ամեն մի սոցիալական երևույթ, քաղքենիականությունը «չի լողում օդում», այն իրեն ձևավորում է ոչ ձևական հաստատության տեսքով, որը վերարտադրում է ինքն իրեն: Այդ սոցիալական ինստիտուտը «շրջապատն» էր:

Շրջապատը դա հաղորդակցական միություն է, որի սահմանները անորոշ են. այն բաց համակարգ է: «Շրջապատ մտնելու» համար կարևորը կապող մի օղակ, թեկուզ պատահական, գտնելն էր: «Հարսնացուն հյուսիսից» հերոսներից մեկը ասում է. «Յա վ էտիխ մեստախ վայեվայ», այսինքն նա այս վայրերում «շրջապատ» ունի: Հենց դրա համար էլ նրան վերցնում են հեռավոր ուղևորության: Շրջապատերը հատվող են. մարդը կարող է մաս կազմել մի քանի «շրջապատի»: Շրջապատը առանց լիդերի սոցիալական խումբ է, բայց այն ենթադրում է հայտնիություն: Հայտնի է անեկդոտը «առանց շրջապատի» դասախոսի մասին: Շրջապատը պահանջում է, որ ենթարկվեն նրա կարծիքին. ահա՛ մինիմալ կանոնը: Շրջապատը կարող է լինել մեծ կամ փոքր. առաջինը գերադասելի է: Շրջապատը բազմազան է. լավ շրջապատի մասին ասում են. «ով ասես չկա»: Բայց շրջապատի հիմնական կատեգորիան «մոտիկն» է: Օրինակ. այսինչ հայտնի մարդը իմ «մոտիկն է»: Շրջապատը նաև կարող է ծառայել տարբերակման համար. ես իմ շրջապատը ունեմ, դու քոնը: Դա նշանակում է, որ ես իմ դիրքորոշումն ունեմ, որը նաև իմ շրջապատի դիրքորոշումն է, իսկ դու քոնը, որը քո շրջապատի դիրքորոշումն է:

Եթե լավ շրջապատ ունես, կարող ես լուծել քեզ հուզող հարցը ծանոթ-բարեկամի միջոցով: Եվ ընդհակառակը. շրջապատ չունեցողը մեծ դժվարությամբ է լուծում իր կենսական հարցերը: Շրջապատը հակադրված է «միջավայրին», ձևական կոնտեքստին: Միջավայրը այն կոնտեքստն է, որտեղ պարտադրված ես ընկել, կամ խաբվել և գաղթակղվել ես: Միջավայրում դու բժիշկ ես, ուստիկան, ուսանող, շրջապատում՝ ազգական, բարեկամ, ընկեր, ծանոթ: Միջավայրը, ասենք ակադեմիկոս լինելը, վատ բան չի, եթե դու «ծառայում ես քո շրջապատին», եթե «շրջապատին նվիրված մարդ ես»: Եթե մարդը շրջապատ ունի, համարվում է, որ նա սոցիալապես անվտանգ է, այսինքն «շրջապատի» լեզվով ասած՝ «հարաբերությունները չի փչացնի»: Շրջապատի ոգին կոմպրոմիսն է:

Կարելի է ասել, որ հայաստանյան արտիստական բռնեմը այդ քաղքենիական «շրջապատներից» մեկն էր, նրա շարունակությունը, քանզի նրա հակրուժուականությունը հստակ շեշտադրված չէր: Բայց «շրջապատը» աշխատող հավաքականություն է, օգնում է լուծելու ինչ-ինչ կենսական խնդիրներ: Բռնեմը սկզբունքորեն պարապ է:

70-80 ական թթ. Խորհրդային Միության քաղաքացու համար բնական վիճակը սաբոտաժն էր, գնալ գործի և ոչինչ չանել: Բայց ամենապարապ խավը գիտական և գեղարվեստական մտավորականությունն էր: Կտրված գյուղից, քաղաքում իրենց տեղը չգտած, անփող և անապագա նրանք դատապարտված էին դառնալ ֆլաներ, և ապա՝ բռնեմ: 19-րդ դարի փարիզյան պանդոկների և ակումբների գործառույթը

¹⁵ Цит. Алексей Пензин. Формирование новых политических субъективностей: между "тоской" и изобретением общей жизни/ http://xz.gif.ru/numbers/75-76/penzin/view_print/

կատարում էին երևանյան սրճարաններ՝ «Պապլավոկը», «Սկվազնյաչոկը», «Կազերոկը» ...: Միակ խավը, որի հետ նրանց կարելի է համեմատել թոշակառուներն են, պարապ խոսակցության վարպետները, իրենց ժամանակը վատնող հասարակական այգիներում, որից ամենանշանավորը «Կոմայգին» էր: Հայաստանում «պերեստրոյկայից առաջ, այս իմաստով բռնեման կար, և լյումպեն, և դավադրական և գեղարվեստական, որոնք հարմար պահի կարող էին անցնել ակտիվ գործողությունների:

1985 թ. ապրիլի 24-ին Մ. Գորբաչովը ընդունում է իր «գինու օրենքը», որը ինչպես պարզվեց նույնքն հեղափոխականացնող ազդեցություն ունեցավ, ինչ 1848 թ. համանման օրենքը: Գրողների Կամ Նկարիչների միությունում սպիրտի գոլորշիները վաղուց փոխարինում էր թթվածին: Ալկոհոլը նրանց ուղեղներում արդեն նախապատրաստել էին «երևակայական հեղափոխությունը», ստեղծագործական միությունները պատրաստ էին դառնալ դավադիրների շտաբներ, և այդպիսին դարձան 1988 թ-ին:

Հաջորդ փուլում, Խորհրդային Միության փլուզումից հետո, «ցուրտ ու մութ տարիները» իրադրությունը էլ ավելի արմատական դարձան. պարապությունը, որը խորհրդային տարիներին դավադրություն էր, դարձավ փաստ:

Գեղարվեստական բռնեման գոյատևեց մինչև 90-ականների վերջը և 21-րդ դարի սկիզբը և անհետացավ Երևանի կապիտալիստական վերակառուցմանը զուգահեռ: Ստեղծագործական միություններում օդու օգտագործումը արգելվեց, իսկ բռնեմայի «կոնսպիրատիվ բնակարանները» զավթեցին հայկական փարվենյունները: 90-ականները կարելի է համեմատել և՛ վայմարյան հանրապետության հետ, իսկ 21-րդ դարի սկիզբը լուիֆիլիպյան լիբերալ միապետության հետ:

Վ. Բենյամինը գրում է. «Բողլերի տաղանդը, որը սնվում էր մելամաղձից, ալեգորիկ տաղանդ է: Բողլերի մոտ Փարիզը առաջին անգամ դառնում է լիբիկական պոեզիայի թեմա: Այդ լիբիկան երգ չէ հայրենի տեղերի մասին, այլ պոետի ալեգորիկ հայացք, ուղղված քաղաքին: Ավելի շուտ՝ օտարացված մարդու հայացք է: Այն ֆլաների հայացք է, որի կենսաձևը դեռևս պատում է մեզապոլիսի ապագա բնակչի գորշ գոյությունը հաշտեցնող լուսապսակով»¹⁶:

Տիգրան Պասկևիչյանը իր «Դառը ստիխը» սկսում է հետևյալ քառատողով¹⁷.

*Ես փնտրեցի քեզ, Երևան,
Մտքերի մեջ խելագարի,
Աչքերի մեջ հղի կանանց,
Ոտների տակ հարբեցողի:*

Եվ ավարտում.

*Եվ իմ ներհակ տրտունջի մեջ,
Եվ տողերում իմ կրկնաբան,
-ինչպես վճիռը չլինել
Ես չգտա քեզ Երևան:*

Սա է մելամաղձության այն մուսան, որ պոետին դրդում է փնտրել այն, ինչ չի կորցրել: Արմեն Շեկոյանը իր չավարտված «Հայկական ժամանակում» ստեղծում է բռնեմական կյանքի սագան, բայց, ըստ էության, որպես գրականություն և կյանք, այն

¹⁶ Вальтер Беньямин. Париж, столица девятнадцатого столетия. /<http://photounion.by/klinamen/dunaev-ben2.html/>

¹⁷ Պասկևիչյան, Տ. (2001) Ինքնուրյուն աղոթք, Եր.: Միտք

անհետացել է: Այն սկսվում է մոռացվել, ինչպես մոռացվում է Ա. Շեկոյանի երիտասարդության ընկեր, բոհեմական բարդ Վ. Վիսցկու երգերը:

Փարիզի Բարոն Հոսամանի կողմից 1853 թ. նախաձեռնված կապիտալիստական վերակառուցումը համարյա համընկավ լուսանկարի գյուտի հետ: Կարծես մի վերջին պահին այդ առաջին լուսանկարները իրենց մեջ պետք է պահեին անհետացող տեսարանները և մարդկանց, նրանց պոզաները: Մարինե Պետրոսյանը իր «Երևանը մեծ քաղաք է. պոեմում տալիս է անմարդաբնակ, սառած և քարացած քաղաքի վարկենական լուսանկարը, որը, ճիշտ է, տևում է երկու-երեք շաբաթ.

Երևանը մեծ քաղաք է, նրանում տեղ կա քեզ համար, անգամ եթե դու քայլում ես սառած փողոցներով և չգիտես ուր գնալ,

ճանապարհները բաց են՝ դեպի հարավ, հյուսիս, արևմուտք և արևելք...¹⁸

Ընտրվել է ձմեռային արևադարձի փոխաբերությունը, երբ արեգակը համարյա մեկ շաբաթ անշարժանում է.

Վաղը նոր տարի է, հինն ավարտվեց երկաթե դռան շրխկոցով...¹⁹

Այդ պահը արձանագրել է նաև Վահրամ Մարտիրոսյանը, բայց նա ընտրել է այլ փոխաբերություն՝ «սողանք», որը չգիտես բնական երևույթի անուն է, թե՛ մարդկային պոզա: Երկուսն էլ կարող են համարվել Երևանի կապիտալիստական վերակառուցման խորհրդանիշը: «Սողանք» վեպի հերոսը ֆլաներ է, որի միջոցով տրվում է քայքայվող Երևանի համայնապատկերը²⁰: Նա ավելի շուտ հակահերոս է, օժտված սևեռուն խառնվածքով, որն ընդգծում է վերադարձի և անդառնալիության միջև լարումը: Օտարացված, այլաբանական հայացքը կարող է կայանալ միայն անանուն բացասական հերոսի միջոցով. դրական հերոսը այլաբանության թշնամին է. նա նույնացնում է: Վեպը կարծես վերաիմաստավորել է բողիերյան նախագիծը. «Չարի ծաղիկները» ևս միտված էին օտարացված հայացք ձգելու վերակառուցվող Փարիզի համայնապատկերին: Համայնապատկերը, ինչպես ցույց է տվել Բենյամինը, քաղաքի կապիտալիստական վերակառուցման ուղեկիցն է:

Վեպն իր մեջ ներառում է հակաուտոպիայի, մենիայան սատիրայի, զանգվածային գրականության տարրեր: Պատումը բաժանված է երկու կեսի՝ «վերևում» և «ներքևում»: «Վերևի» հավաքականությունը՝ «հետխորհրդային կապիտալիստականը», «աշխատողն է», որտեղ անընդհատ շրջանառություն է, կազմակերպված ապրանքային ֆետիշիզմի սկզբունքներով: Հերոսի կինը տիկնիկ է, սիրային կարճատև հանդիպումը զգացմունքների ֆետիշացման ցուցադրություն է: Որպես առանցքային հաստատություն նշվում է հայտարարությունների «Օմ» թերթը, որը այս դեռևս կիսակապիտալիստական հասարակության կազմակերպիչն է: Նույնիսկ ավանդական կարծրատիպերն արդեն վարակված են ապրանքային ֆետիշիզմի վիրուսով, այնպես, որ թվում է, թե մշտականը, ասենք՝ սովորույթը, ապրանքի տեսքով, առկա է միայն մի՝ առ ու ծախի պահին: Ապրանք է նաև բարեգործությունն ու հանրային ոլորտը, ինչպես հերոսի հիմնադրած «Խղձացեք 38 տարեկաններին» հասարակական կազմակերպությունը:

Պայմանականորեն, «Սողանք» վեպի երկրորդ մասը սկսում է Խորովածի պողոտայում դեռատի աղջկա հետ հանդիպումով: Սողանքի պատճառով նրանք հայտնվում են գետնի տակ, յուրատեսակ դժոխքում, հետապնդվում: Ակամա,

¹⁸ Մարինե Պետրոսյան. Կանոնական պատմություններ: Եր., 1998 թ., էջ 97

¹⁹ Անդ՝ էջ 96

²⁰ Մարտիրոսյան, Վ. (2000) «Սողանք», Եր.: Տիգրան Մեծ:

պատահականորեն նա դառնում է դավիդի, մասնակից ընդհատակի խմորումներին: Աղջկա կերպարը թվում է անիրական՝ ծիսական-մեխանիկական կյանքի ֆոնին, կոմունիզմի ուրվական, հեղինակային հումանիզմի ապօրինի գավակ, այնկողմնային գաղափար գրականության սիրահարների համար: Այնքան անիրական, որ անհետանում է ոստիկանական բաժանմունքի գետնահարկերում: Գետնի տակը այսպիսով երկիմաստ է. լինելով դավիդիների թաքնվելու տեղ, այն «գանձն» է, թաքուն պաշար, ուտոպիայի կայացման տեղ: Ըստ Բենյամինի. «Արթնանալու համար ֆանտաստիկ տեսիլքների օգտագործումը դիալեկտիկական մտածողության քրեստեոմտիկ դեպք է: Այդ պատճառով դիալեկտիկական մտածողությունը պատմական արթնացման օրգան է: Ամեն մի դարաշրջան իր երազներում ոչ միայն տեսնում է հաջորդ դարաշրջանը, բայց նաև իր երազներում ձգտում է արթնանալ: Այն իր մեջ կրում է իր վախճանը և զարգացնում է այն, ինչպես նկատել է Հեգելը՝ խորամանկությամբ: Ապրանքային տնտեսության ցնցումների հետ մեկտեղ մենք սկսում ենք բուրժուազիայի կոթողները որպես ավերակներ, չնայած դրանք դեռ չեն տրոհվել»²¹:

Բոհեմական կյանքի հանրագիտարան է Վիոլետ Գրիգորյանի «Քաղաք» բանաստեղծությունը: Խորթ մայրը աղջկան քաղաք է տանում մոլորեցնելու: Նրան գայթակղում են «օձախաղացը» և լարախաղացը» և արդյունքում՝ «Ջրաբերուկ-քամուքշիկ, պսակալույծ-խառնակեցիկ, շվար մոլոր տապ արեցի Մայր Քաղաքում...»: Քաղաքը պատահականություն է՝ «...ճերմակ ամրոցում ճերմակ աղջիկն է անդադար լալիս Քաղաք վրա. որ շահած տոմս էր վիճակախաղի»: «Մեկը մանում է, մյուսը կծկելիս խաղեր է տալիս, թելը ձգում է և ապա տանում է ձախորդության միջով, «Պապլավոկի» միջով, ընտրությունների, աղետյալ արվարձանների, նաիրուհիների ետաբորտյան թախիծի, Դոկա-Պիցայի, սիրելի և կյանքում անմոռանալի պրեզիդենտի, պոետների հիստերիկ խրախճանքի, կակուղ տղաների, դեկորատիվ խոսակցությունների, ընդմիջտ կոկա կոլայի, Երևանի սիրուն աղջկա, Արգիշտիի զառանցանքի, թատերական մուրացկանների, «հայ եմ ես, հայ ես դու»ի, քաղաքական մանկապարտեզների, «Բրաբիոն Ֆլորա սերվիսի», կլիմակտիկ կղերականների, բազմագավակ լարախաղացների, իրենք իրենցից փախստականների միջով»²²: Նմանությունը Կ. Մարքսի վերը բերված հատվածի հետ ակնառու է: Ոչ ոք բոհեմական և ֆլաներ բանաստեղծուհու գույգը չէ, նա իր ալեգորիկ գույգ կազմում իր բանաստեղծության հետ, որպեսզի □ առաջինը մե՛նք միաձույլ ոտքը կոնենք ականապատված այս հարթակներին □ □կայաթենք մեկեն Քաղաքի լերկ գանգամաշկին □: Բանաստեղծը և բանաստեղծությունը բոհեմա են, դավադրություն հանուն /երևակայական/ ահաբեկչական գործողության:

Գրողը կապիտալիզմին հարմարվելիս

2008 թ-ին նա վերհիշում է. «Առավոտից իրիկուն լակում էինք, որ հաջորդ օրը սկսենք պախմեղիայով և այսպես շարունակ: Կարծես կախարդական օղակ լիներ,

²¹ Вальтер Беньямин. Париж, столица девятнадцатого столетия.

/http://photounion.by/klinamen/dunaev-ben2.html

²² Գրիգորյան, Վ. (1997) □Քաղաք□ *Հորիզոն-գրական հավելված*, #10:

որից դուրս գալ չէր ստացվում: Հետո որ Ամերիկայից վերադարձա, երկու տարվա ընթացքում արդեն խմելը թարգել էի»²³:

Շարունակությունը կարևոր է, որովհետև նկատարում է բոհեմայի վերածվելը «աշխատավորի», իմա՝ բուրժուայի. «...կյանքը արդեն փոխվել էր, աշխատանք և աշխատանքային խնդիրներ ունեի: Փաստորեն, էն տարիների մեր խմելը էնքան էլ բոհեմական չէր: Սովետը փլվել էր, երկրաշարժ ու պատերազմ, ցուրտ ու խավար, ահավոր ցուրտ և ահավոր խավար... Հիմա հասկանում եմ, որ այդ տարիների իմ անգործությունը հենց որպես յուրայինի աշխատանք ու արտոնություն ստանալուց ամաչելով էր պայմանավորված: Իմ բաժակակից ընկերները իներցիայով շարունակեցին ակաշունությունը և նոր ժամանակների մեջ չմտան: Ես կարծես մտա, բայց ուշացումով ու լավագույն տարիների կորստով»:

Ժ. Պ. Սարտրը իր «Բողեր» գրքում գրում է. «Թագավորական բարեհաճության երկու դարը գրողին սովորեցրել էին առհամարաբար վերաբերվել բուրժուազիային», կարդա՝ աշխատանքին: Նույնին էր վարժեցրել խորհրդային նոմենկլատուրան իր մտավորականներին՝ առհամարել «քաղքենիներին»: «Գլխավորը այն է, որ լինելով պարագիտային դասակարգի մակաբույծը, գրողը սովոր էր իրեն համարել ինտելեկտուալ, որը խնամում է զուտ միտքը և զուտ արվեստը»²⁴: Խորհրդային պարագիտային դասակարգը հիշատակված նոմենկլատուրան էր, նրա մակաբույծը՝ խորհրդային մտավորականությունը, այժմ՝ մակաբույծը փարվենյու օլիգարխների դասակարգն է: Բայց զուգահեռը սրանով ավարտվում է: Արդի Հայաստանում «գրող», «մտավորական» բառերը ծաղրական և առհամարական երանգ ունեն, այլ է «աստղ», «շոունմեն», «հաղորդավար» անունները, որոնք էլ ստեղծում են իշխող խավի առասպելները:

Գրողը ինքը բուրժուա է, որը չի ցանկանում վերադառնալ իր դասակարգը, բայց Վ. Գրիգորյանը եկել է այն եզրահանգմանը, որ գրողի տեղը պետական զանգվածային մշակույթում է, որտեղ նա գտնում է «իր դասակարգը»:

Ժ. Պ. Սարտրը շարունակում է. «Եթե նա վերադառնա իր դասակարգը նրա գործառույթները արմատապես կփոխվեն: Իսկապես. եթե բուրժուազիան շահագործողների դասակարգ է, ապա դրանից չի հետևում, որ նա նաև մակաբույծ դաս է: Նա, իհարկե, կողոպտում է բանվորներին, բայց նա նաև նրանց կողքին աշխատում է: Բուրժուական հասարակության շրջանակում արվեստի ստեղծագործության ստեղծումը նշանակում է ծառայել նրան: Բանաստեղծը, ինժեների և փաստաբանի նման, պետք է տա իր տաղանդը իր դասակարգին, նա պետք է այդ դասակարգին օգնի ձեռք բերել ինքնագիտակցություն, նպաստելով առասպելների ձևավորմանը, որոնք թույլ կտան կեղեքել պրոլետարիատը: Փոխարենը բուրժուական հասարակությունը օրինականացնում է նրա կարգավիճակը: Բայց այդ դեպքում պոետը տանուլ է տալիս. նա ստիպված է հրաժարվել անկախությունից և հրաժեշտ տալ գերազանցության զգացումից»²⁵: Հայաստանի համար խնդիրը այն է, որ չկա դեռևս «աշխատավոր-շահագործող» բուրժուազիա, այն դեռ չի եկել իշխանության:

²³ «Գրեթերթ», 2008 թ, Հ. 3/16/: Ամեն ինչ ճիշտ է, սակայն հարկավոր է ընդգծել, որ դրանք նաև ստեղծագործական վերելքի և նորարարության տարիներ էին:

²⁴ *Бодлер III. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр.* Бодлер. М.: Высшая школа, 1993. – С. 408

²⁵ *Бодлер III. Цветы зла. ...* С. 408-409

Ինչպես լուսինն ապարտյան կայսերական Ֆրանսիայում, այնպես էլ օլիգարխիական Հայստանում այլևս ոչ ոքի «համարձակությունը չի բավարարում հայտարարելու միայնակ մեծությամբ ուղեկցվող իր ազատության իրավունքը, ինքն իրեն ընտրելու տառապալից իրավունքը, իրավունք, որը կդառնա Լոտրեամոնի, Ռեմբոի, Վան Գոգի բաժինը և ճակատագիրը»²⁶: Գրողին, արվեստագետին մնում է միայն նման չլինելու, տարբերվելու խորհրդանշական ժեսթը, որը պետք է ապահովի հեռավորությունը իր սեփական բուրժուական դասակարգից, ապադասակարգայնեցնի նրան:

Լավ գրողը մեռած գրողն է: Նրա փառքը, ի տարբերություն ժամանակակիցների փառքի չի ստվերում քոնը, նա չի խլի օլիգարխների սեղանից ընկած փշրանքը: Մարտը շարունակում է. «Դրա հետ մեկտեղ խորհրդանշակյան ապադասակարգայնացումը, հղի ազատությամբ և խելագարությամբ, պետք է ուղեկցվի գրողի նույնքան առասպելական որոշ հավաքականության մեջ ներառման ընթացքով, որը նրան կհիշեցնեք անցյալում մնացած արխտոկրատիան: Այն հավաքականությունը, որին գրողը պատրաստվում է միանալ, հետևաբար, պետք է ձեռք բերի այն պարագիտային դասակարգի գծերը, որը դարաշրջան առաջ հովանավորում էր գրողին, և իրեն դուրս դնելով «արտադրություն-սպառում» շրջանակից, վճռականորեն կանգնի անարտադրական գործունեության հողի վրա»²⁷: Դա բոլոր ժամանակների՝ անցյալ, ներկա, ապագա գրողների «եղբայրությունն» է: Մարինե Պետրոսյանը գրում է²⁸.

*Նա սիրում էր մեռնող քաղաքների տենդը
Եվ պատկերներ գարհուր եւ հոնդուն երգեր:
Նա պայքարող մարտիկ: Դա լեզենդ է,
Որ իր մտայլ մահով նա հավիտյան հերքեց:*

Էսօր գիշեր
կիսաարթնացած
հանկարծ զգացի որ թաց ա դեմքս
հետո չեմ հիշում որտեղից
միտս ընկան վերելի չորս տողը
որ Չարենցն ա գրել
Մայակովսկու մասին
իրա ինքնասպանության օրը
վաղուց շատ վաղուց էի կարդացել
ու հիշում եմ որ վատ էի զգացել
ահավոր վատ

գիշերով գրապահարանս խառնեցի
թերթեցի թերթեցի

²⁶ Նույն տեղում

²⁷ *Бодлер III*. Цветы зла. ...С. 410

²⁸ Առաջին քառատողը Չարենցի բանաստեղծությունից է: Բանաստեղծությունը հրապարակվել է Ֆեյսբուքում:

գտա եղ Բանաստեղծությունը.

Էէէէէէ Եղի՛ Եղի՛
ինքը քո եղբայրն էր
քո հարազատ եղբայրը
բայց դու շրջեցիր դեմքդ
դու գերադասեցիր լինել
պայքարող մարտիկ

Ես գիտեմ դու չես իրան սպանել
Ես գիտեմ դու չես իրան սպանել
բայց էս դեռ 30 թիվն ա
դեռ ինչեր ինչեր են լինելու
ախր դեռ հույս կար
ախր դու էիր բոլորի վերջին հույսը
Եթե չգրեիր էս հիմար տողերը
Եթե գրեիր ուրիշ տողեր
ամեն ինչ հիմա ուրիշ էր լինելու

Թույլ տանք, որ այս տողերը մեկնաբանի Սարտրը. «...իսկապես, իր կյանքի ամեն մի պահին արվեստագետը կարծես իր մեւ կրում է և կենտրոնացնում է ողջ այդ եղբայրությունը, ինչպես ազնվականն է իր մեջ կրում և ի տես բոլորի կրում իր ընտանիքը և իր նախնիները: Բայց տվյալ դեպքում պատիվը մարդկանց միջև ստեղծում է որոշ օրգանական համերաշխություն /ի տարբերություն գրողների «մեխանիկական» հավաքականությունից/. ազնվական մարդը ունի միանգամայն կոնկրետ և բազմազան պարտականություններ ինչպես մեռած նախնիների, այնպես էլ ապագա սերնդի առաջ, նա կարող է ինչպես վարկաբեկել, այնպես էլ բարձրացնել նրանց պատիվը»²⁹: Վիոլետ Գրիգորյանին կամ Մարինե Պետրոսյանին Չարենցը կամ Մայակովսկին միգուցե պետք են, բայց պե՛տք է Չարենցին Վիոլետ Գրիգորյանը, ի՞նչ են նրանք ավելացնում նրա փառքին:

Չարենցը բազմիցս կրկնել է, որ ինքը իր ժամանակների մեծագույն պոետն էր: Բայց նրա այս միտքը շարունակություն ունի. Նա ցանկանում էր, որ ապագայում իր մասին մոռանան: Դա կլինի ամենահիասքանչ մոռացումը իր անունի, քանզի նրա գերեզմանի վրա կխաղան ապագայի երեխաները: Դա կլինի այն ապագան, երբ չեն լինի անարդարություն, բռնություն, երբ չի լինի շահագործողներ: Նրա անունը մենք հիշում ենք, ստիպված ենք հիշել, քանզի նրա անհայտ գերեզմանի վրա խնջույքներ են անում կեղեքողները:

Սարտրը գրողական այս «եղբայրությունը» համարում է «մեխանիկական հավաքականություն», որովհետև նրանք ներգրավված չեն ոչ մի համատեղ գործողության մեջ. «Ասենք այսպես. նրանք իրար կողքի են, ինչպես մեռյալները գերեզմանոցում, և այստեղ ոչինչ զարմանալի չկա, որովհետև նրանք իսկապես մեռած են»³⁰: Արմեն Շեկոյանի «Երևան հյուրանոց» պոեմը բաղկացած է իր ծանոթների անուններից, բայց այդ անուններին չի միացնում և ոչ մի իմաստի զգացողություն՝

²⁹ *Бодлер III. Цветы зла. ...С. 410-411*

³⁰ *Бодлер III. Цветы зла. ...С. 411*

«խարխափում են էս անլույս մթնում»³¹: «Պոկերը», ևս մեկ ձանձրալի, բայց ոչ առանց գեղագիտական արժեքի պոեմում, այդ իրադրությունը ներկայացված է իբրև «ալիբիի», մասնակցության բացակայության իրադրություն: Իրադրություն, որը ստեղծել է պարապությունը, որի խորհրդանիշը պոկեր խաղն է: Կարծես զուր է Մարինե Պետրոսյանի ուտոպիան «ալիբի չունեցող գրողի» մասին:

Բռնեմը իբրև «հավաքածո»

Արմեն Շեկոյանը իր վերը նշված պատմվածքում գրում է, որ սովորական մարդը մեռած է «չիմացյալ մահով», իսկ պոետ-ֆլաները՝ «իմացյալ մահով», «...քանզի մեզանից շատերն ու գրեթե բոլորը զվարճանում ու ցնծում են մահվան մեջ և հեծծում ու ողբում են հենց կյանքի պահին»³²: Բողլերյան հետապնդող զուգահեռներից կտրվելու համար բերենք Մոցարտի խոսքերը. «...քանզի մահը, եթե նրան ավելի մոտիկից նայենք, հանդիսանում է մեր գոյության իսկական նպատակը, իսկ իմ մոտ վերջին տարիներին մերձավոր հարաբերություններ են հաստատվել մարդկության այդ լավագույն և ճշմարիտ բարեկամի հետ, իմ մոտ նրա պատկերը այլևս չի սարսափեցնում, իրապես ինձ ներկայանում է նույնիսկ հանգստացնող և սփոփող: Եվ ես փառք եմ տալիս Աստծոն ինձ ողորմածաբար տրված հնարավորությամբ, դու գիտես թե ես ինչը նկատի ունեմ, հասականալու, որ մահը դա մեր ճշմարիտ երջանկության բանալին է: Ես երբեք չեմ պառկում քնելու, նախապապես չմտածելով, որ, որքան էլ ես երիտասարդ լինեմ, կարող եմ չապրել մինչև վաղը: Բայց իմ ընկերներից ոչ ոք չի կարող ասել, որ ես նրանց շրջապատում լինում եմ մոայլ կամ զայրացած: Այս ամենի համար ես ամեն օր շնորհակալություն եմ հայտնում իմ Արարչին և սրտի խորքում ցանկանում եմ որ նրանք ևս կարողանան հաճույք ստանալ այդ հոգեվիճակից: 1912 թ. վիեննացի բռնեմական գրող Գերման Բարը գրում է. «Ես պաշտում եմ մահը: Նա ազատարար չէ, քանզի ես չեմ տառապում, այլ ավարտող: Նա ինձ տալիս է այն ամենը, ինչ ես հիմա չունեմ: Իմ կյանքի սերմը վերջապես ծիլ կտա: Մահը ինձնից ոչինչ չի խլի, բայց այնքան շատ բան կտա: ...սպասում եմ մահվան այն նյարդային ուրախությամբ, ինչպես մենք մանկության տարիներին սպասում էինք Քրիստոս մանկանը. մենք նստած էին մթնության մեջ, իսկ դռան ճեղքից ընկնում էր լույսի շողը»³³: Բոլոր դեպքերում կարող ենք որսալ նույն ռազմավարությունը՝ պոետը սեփականում է անիրականը, իռեալը, որի խորհրդանիշը մահն է:

Չորջո Ագամբենը խորաթափանցորեն նկատում է. «Ռեմբոյի ծրագրային կոչը՝ «je est un autre»³⁴» հարկավոր է բառացի հասկանալ. իրերի առաջ մեղքը քավել հնարավոր է միայն իրի վերածվելով: Ինչպես արվեստի ստեղծագործությունը պետք է ինքնառնչացվի, անցնի օտարացման միջով, դառնալով բացարձակ ապրանք, այնպես էլ արվեստագետ դենդին պետք է իրեն վերածի կենդանի դիակի³⁵, անշեղ

³¹ http://blansh.wordpress.com/2010/09/02/yerevan_hotel/

³² Ա. Շեկոյան. Մետաքսի ճանապարհը, Եր., 2004 թ., էջ 343:

³³ Ըստ՝ Уильям М. Джонстон. Австрийский Ренессанс. М., 2004. с. 246

³⁴ Քաղված Ռեմբոյի Ժորժ Իզամբարին 1871 թ մայիսի 13-ին դգրված նամակից: «Ես ուրիշն եմ», ընդ որում, կապող բայը ֆրանսերենում օգտագործված է երրորդ դեմքով, կարծես նախադասության ենթական իր լինի:

³⁵ Բողլերը կիրառում է դենդիական վարքին ճիզվիտական կարգապահական կանոնը՝ «Perinde ad cadaver»՝ «նմանվիր դիակին»:

ձգտող այլության, լինի իր խորքում անմարդկային և հակամարդկային էակ»³⁶:
Դենդիին դիակ է վերածում նրա պոզան, որ նա մշակել է ասկետիզմի և դաժան վարժությունների շնորհիվ:

Այն, որ բռնեմականը իր, բռնեման դարձնում է արվեստի կամ գրական իրերի հավաքածո: Հավաքածոյում՝ կոլեկցիայում արվեստի իրերը կտրված են իրենց կոնտեքստից, ստեղծման և յուրացման կոնկրետ պատմությունից, իսկ սոցիալական հարաբերությունները փոխարինված են իրերի միջև հարաբերությունների խաբկանքով: Առաջին պլան է դուրս գալիս դասակարգումը և իրի յուրացման պատմությունը, նրա սեփականության հանգամանքը և ժամանակագրությունը: Կոլեկցիոները ստեղծում է, այսպիսով, իր անհատականությունը «հավաքելով» այլ՝ հատկապես նկարչական անհատականություններից, հենց նկարչական անհատականություններում ճանաչելով իրեն: Կոլեկցիոների և թանգարանի հայտնվելու հետ մեկտեղ առաջանում է նաև արվեստի պատմությունը, որը թույլ է տալիս մի կողմից գնահատել հավաքածոն, որ այն հարստություն է, մյուս կողմից հարստությունը ներկայացնում է որպես ինքնություն: արվեստագետը ևս ձեռք է բերում ինքնություն և հիշողություն. նա պարտավոր է իմանալ արվեստի պատմությունը, և ներկայանալ «գրողների» կամ «նկարիչների եղբայրության» անդամ, իր ինստիտուցիոնալ շարունակությունը գտնելով Գրողների կամ Նկարիչների միության մեջ:

Տլաների հետ Վալտեր Բենյամինը նատում է նաև քաղաքային այլ ֆիգուրների, օրինակ՝ քրջահավաքին, չքավորության յուրօրինակ կոլեկցիոներին: Բերենք մի հատված Բոդլերի «Քրջահավաքի գինին» բանաստեղծությունից Ա. Սեմայի թարգմանությամբ.

Կեղտի և տիղմի մեջտեղեն, թաղ մը՝ քառ՝ս աղբածիր,
Ուր մարդկությունը՝ կծու թթիւմոր կ'եռա համորեն,
Քուրջահավաք մը կուգա ծանրաքայլ, գլուխն օրրելեն,
Մերթ զարնվելով շուրջի պատերուն, բանաստեղծին պես...
Չի նկատելով իր շուրջի մարդոց ակնարկը լրտես,
Սիրտն իր վարարա՞ծ մեծ խորհորդներով, վե՛հ, մարդկայնորեն...³⁷

Բոդլերը առասպելականացնում է այս կերպարը: Դա պայմանավորված էր սոցիալական հատակի, գաղտնիքների, ընդհատակի նկատմամբ հետաքրքրությունով: Ըստ Վ. Բենյամինի «և քրջահավաքի, և բանաստեղծի համար կարևոր են աղբը: Եվ մեկը, և մյուսը իրենց գործով զբաղվում են մենակության մեջ, այն ժամերին, երբ բուրժուան իրեն նվիրում է քնելուն» և «նրանց պահվածքի կերպը, նույնիսկ քայլելու եղանակը նման են»: «Ահա մեկը, ով պետք է հավաքի այն, ինչ քաղաքը ցերեկը դեն է նետել: Այն ինչ մեծ քաղաքը նետել է, կորցրել, առհամարել, կոտրել, նա՝ քրջահավաքը կատալոգիզացիայի է ենթարկում, դարձնում կոլեկցիա: Նա ստուգում է մեղքի արխիվները, տականքության աղբակույտերը: Նա տեսակավորում է, կարծես ընտրում է: Ինչպես գծուծն է գանձ հավաքում, աղբը, որը

³⁶ Агамбен, Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада // Искусство кино. — 1998. — № 11. — С. 141—155.

³⁷ Շառլ Բոդլեր. Չարի ծաղիկները. Եր., 1990թ., էջ 308-309:

կղառնա օգուտ կամ հաճույք բերող, այն բանից հետո, երբ այն կծամի Արդյունաբերության աստվածությունը»³⁸:

Բանաստեղծությունում քրջահավաքը հերոսականացված են, քանզի «Ժամանակակից հերոսը պարզապես հերոս չէ. նա խաղում է հերոս», և այդ պատճառով ընդունում է տարբեր կերպարանքներ՝ ֆլաներ, դենդի, ապաշա, քրջահավաք: Արվեստագետը այլևս տեսանող կամ մարգարե չէ, նա փոխել է իր գործառույթը, ետին պլան մղելով հեղինակին, նա խաղում է գրող կամ նկարիչ, անընդհատ պերֆոմանսի մեջ է: Նրա հիմնական արտադրանքը ստեղծագործությունը չէ, այլ հենց ինքը: Ժամանակակից արվեստագետ Միեր Ազատյանը իր լուսանկարի շարքում հանդես է գալիս, որպես քրջահավաք, և նրա ֆլաներության վայրերից կարևորագույնը «քրջի բազարն» է: Մանեի «Աբսենտ խմողի» հերոսը հնավաճառ Կոլարդեն է, Ցվետանվան բանաստեղծությունը համեմատում է մուլախոտի հետ և այլն: Արվեստագետը իր վրա է վերցնում քրջահավաքի գործառույթը, քանզի վերջինս փնտրելով գանձեր աղբի մեջ, նման է ոչ միայն պոետին, այլ նաև դետեկտիվին և ֆլաներին:

Բռեհեման, որպես պոզաների, ֆրագյորության միջավայր ներկայացրել է Տ. Պասկևիչյանը³⁹.

Ես անվերջ կարող էի չձանձրանալ/ եթե միայն /մեկն իր մաղձը չդարձներ /քաղաքագիտություն, /մեկն իր զայրույթը չդարձներ/ գրականագիտություն,/ մեկն իր զարմանքը չդարձներ /հայրենասիրություն,/ մեկն իր կարոտը չդարձներ /կացութեամբ, / մեկն իր բարդույթները չդարձներ/ արվեստի տեսություն,/ մեկն էլ իր մեծությունը չդարձներ /ծիծաղի առարկա:/ Էլի կարող էի չձանձրանալ, /եթե միայն /մեկն իր վաստակն աչքս չխոթեր,/մեկն իր բարբառով չփորձեր մտնել/ համաշխարհային գրականության մեջ, /մեկն իր ու իմ ողջ կյանքը չկապեր /հրեաների, մասոնների, իսրայելյան,/ամերիկյան, ռուսական եւ այլ/ գաղտնի ծառայությունների հետ,/ մեկն էլ իր գիտելիքով զահլա չտաներ /ու չփորձեր համոզել, թե /հնդկացիների ցեղասպանությունը /ցեղասպանություն չէ մերի համեմատ: ...և այլն

Բանաստեղծությունը գրվել է 2007 թ.: Չանձրույթը դա մի զգացում է, որ առաջանում է մարդու մոտ, երբ նա արթնանում է առօրեկանության քնից: Դա դեռ հեղափոխություն չէ, բայց արդեն մոտ է:

³⁸ Ըստ՝ Понятие фланера. Эдуард Мане - фланерство в жизни и творчестве/
<http://3dway.org/node/4145>

³⁹ www.dzandzruit.am